LES LIEUX DE LA PERTE :
ESQUISSES POUR UNE TAXONOMIE DE L'INTRADUISIBLE

Riccardo RAIMONDO[1]

Abstract: Can every text be translated? And if so, to what degree? The *unstranslated* is the guardian of the identity of languages and the untranslatable is its watchtower. The untranslated assures the gap between the ensembles of linguistic designations, which a certain target-oriented utopia would like to have directly linked (and bound) to one another. Without this watchtower, languages would be superimposed, absolutely transparent and, just as them, their own identities. The untranslatability becomes then a real *shape* that languages can take, as well as a living power that strains them so they can achieve a true sharing, an honest sharing. These are the sketches for a taxonomy of the untranslatable.

Keywords: untranslated, untranslatable, untranslatability, translation, traductology.

« La pluralité des langues est loin de se réduire
à une pluralité de désignations d'une chose. »
(Barbara Cassin)

Les formes de l'*intraduit*

Comme l'a écrit José Ortega y Gasset, le problème de la traduction, « pour peu que nous l'explorions, nous mène jusqu'aux arcanes les plus secrets du merveilleux phénomène de la parole » (Ortega y Gasset, 2013 : 11). Il existe, en effet, une dimension de *mystère* dans le processus de la traduction, un *secret* qui nous interroge sur les mécanismes du langage lui-même, sur les propriétés de la Parole. Dans toute traduction, apparaît une limite au-delà de laquelle règne l'*inconnu* : « Dans toute traduction il y a quelque chose qui n'est pas traduit » écrit Antoine Berman (2012 : 168). Il reste à savoir si cet *intraduit* est intraduisible, s'il échappe au traducteur. Selon une réflexion de François Fédier, l'intraduisibilité ne signifie pas que la traduction soit impossible, mais – exactement à l'inverse – qu'il n'y a de traduction possible que si elle ne cesse de se mesurer (le plus lucidement qu'il est chaque fois possible) à l'intraduisible qui marque la limite de toute langue (Fédier, 2005 : 481-482).

[1] Université Paris-Diderot, raimondo.riccardo@yahoo.it.

BDD-A23047 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-31 09:39:32 UTC)

Point de traduction, alors, sans les limites du traduire – sans les territoires mystérieux de l'*intraduisible*. Au contraire, une certaine utopie littéraliste voudrait aboutir à une traduction en tant que processus de transposition transparente, immédiate, cohérente. Mais, si dans toute traductologie un rôle important était accordé à l'intraduisible, l'acte de traduire deviendrait ainsi un réflexe d'une langue dans l'autre, plutôt qu'une transposition. Traduire serait, par conséquent, « un stare all'ombra dell'originale », mais aussi « accogliere l'originale in una zona d'ombra, produrre un gioco d'ombre » – selon une formule d'Antonio Prete (2011: 18-19). Déjà, Gérard de Nerval avait souligné ce caractère évanescent de la traduction, qui ne reste, dans la pensée du poète, « qu'un tableau menteur, qui ne peut fixer d'aussi vagues images, merveilleuses et fugitives comme les brumes colorées du soir » (Nerval, 1989a : 1127).

Il est intéressant de remarquer que, pour Nerval, la traduction représente toujours une vague transposition visant à rendre un état d'esprit, une aspiration, une qualité plutôt qu'un *texte*, un *génie* plutôt qu'un auteur. Il nous semble que cela soit, pour lui, une création (ou recréation) qui touche plutôt au domaine de la nature qu'à celui de la culture. Parfois, c'est la nature elle-même qui *traduit*. Il me semblait que les feuilles se roulaient capricieusement de manière à former des images de cavaliers et de dames, portés par des chevaux caparaçonnés. C'étaient pour moi les figures triomphantes des aïeux. Cette pensée me conduisit à celle qu'il y avait une vaste conspiration de tous les êtres animés pour rétablir le monde dans son harmonie première, et que les communications avaient lieu par le magnétisme des astres, qu'une chaîne non interrompue liait autour de la terre les intelligences dévouées à cette communication générale, et que les chants, les danses, les regards, aimantés de proche en proche, traduisaient la même aspiration (Nerval, *Aurélia* : 2.IV).

Il s'agit ici d'un *traduire* au sens large, mais qui exprime fort bien l'idée d'un processus aux contours vagues, imprécis, parfois trompeurs. La nature, à travers les éléments, traduit une aspiration propre à la Création, mais c'est dans ces éléments qu'elle en cache l'esprit. De la même façon, le traducteur, par les éléments de la langue, traduit un texte avec la même imprécision, la même évanescence et, bien sûr, la même magie. Ce n'est qu'un exemple qui décrit un certain esprit dans l'approche de la traduction, un esprit que nous voulons partager et faire nôtre. Or, comme on étudie les formes de la nature à travers une *science* qu'on a la prétention de dire *exacte*, de la même façon, nous pourrions envisager une *science* de la traduction, c'est-à-dire une traductologie. Et si les sciences naturelles doivent, tôt ou tard, se poser la question de l'*inconnu* et du mystère, c'est-à-dire de tout ce qui est au-delà de leur théorie et de leur pratique, la traductologie aussi doit se confronter à son enjeu le plus redoutable, l'intraduisible.

Pourrions-nous envisager une taxonomie du traduisible et une autre de l'intraduisible ? Pouvons-nous « imposer une règle à ces esprits des nuits qui se jouent de notre raison » (Nerval, *Aurélia* : 2.VI) ? Voilà pourquoi nous avons

BDD-A23047 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-31 09:39:32 UTC)

voulu esquisser ici une sorte de topique de l'*intraduit* : les *formes* qu'il prend, ou qu'il pourrait prendre. Une question fondamentale demeure et demeurera : tout l'*intraduit* est-il intraduisible ?

La *forme* la plus simple de l'*intraduit* consiste peut-être, dans la difficulté d'un transfert sémantique, quand *on ne comprend pas* le texte source. C'est le cas de traductions faites à partir de langues très anciennes – un travail parfois archéologique qui se perd dans la nuit des temps. Mais cela peut également s'avérer pour des langues plus proches de nous et, dans ce dernier cas, l'histoire des traductions n'est pas seulement semée de fautes, mais aussi de zones obscures, qui restent intraduisibles même pour les traducteurs les plus expérimentés. Cela est évident, par exemple, dans certaines traductions de Pétrarque : nous en citerons juste un passage.

Les tercets du sonnet 259 du *Canzoniere* ne cessent de tenir tête tant aux traducteurs qu'aux commentateurs. Francesco D'Ovidio (1849-1925) en a fait une paraphrase dans ses *Studi sul Petrarca e sul Tasso*. Avant de confronter certaines traductions, citons-la ici en soulignant en italique les lignes concernant les tercets.

Cercato ò sempre solitaria vita
(le rive il sanno, et le campagne e i boschi)
per fuggir questi ingegni sordi et loschi,
che la strada del cielo ànno smarrita;

et se mia voglia in ciò fusse compita,
fuor del dolce aere de' paesi toschi
anchor m'avria tra' suoi bei colli foschi
sorga, ch'a pianger et cantar m'aita.

Ma mia fortuna a me sempre nemica,
mi risospinge al luoco ovi mi sdegno
veder nel fango il bel tesor mio.

A la man ond'io scrivo è fatta amica
a questa volta, e non è forse indegno:
Amor sel vide, et sa 'l madonna et io.
(Petrarca, *Canzoniere*, 259, 1976)

Ho sempre cercata la solitudine campestre per fuggir la mondana Curia avignonese, e se potessi far sempre a mio modo, io, poiché ho da star lungi dalla mia Toscana, non lascerei mai Valchiusa ; *ma la cattiva sorte mi fa tornare ad Avignone, col rammarico di vedere la mia Laura a vivere in mezzo a questo pantano.*
(D'Ovidio, 1926 : 135)

Comme il l'explique dans son ouvrage (D'Ovidio, 1926 : 134), D'Ovidio s'inspire de l'interprétation déjà donnée par Tassoni, Sade et Leopardi. La difficulté d'interprétation a naturellement généré une floraison de traductions différentes. Voyons-en, par exemple, une française et deux anglaises :

BDD-A23047 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-31 09:39:32 UTC)

Ma mia fortuna a me sempre nemica, mi risospinge al luoco ovi mi sdegno veder nel fango il bel tesor mio. A la man ond'io scrivo è fatta amica a questa volta, e non è forse indegno: Amor sel vide, et sa 'l madonna et io. (Petrarca, *Canzoniere* 259, 1976)	Mais ma fortune, toujours ennemie, Me repousse en ce lieu où je suis indigné De voir parmi la fange ainsi mon beau trésor. De la main dont j'écris elle s'est faite amie Pour une fois, et peut-être à bon droit. Amour le vit, le sait Madame, et moi. (Genot 2009, p. 354)
But, ah ! my fortune, hostile still to me, Compels me where I must, indignant, find Amid the mire my fairest treasure thrown: Yet to my hand, no all unworthy, she Now proves herself, at least for once, more kind, Since – but alone to Love and Laura be it known. (MacGregor 1890, rééd. 1909 : 224)	Here triumph'd, too, the poet's hand that wrote These lines – the power of love has witness'd this. Delicious victory ! I know my bliss, She knows it too – the saint on whom I dote. (Campbell 1890, rééd. 1909: CXXXIX)

Si Gérard Genot et Robert Guthrie MacGregor cherchent à rendre une traduction fidèle au sens originaire (et apparemment ils ont *compris* le texte), Thomas Campbell choisit, dans sa réécriture poétique, de négliger le « bel tesor mio » – le *fairest treasure amid the mire* de MacGregor et le *beau trésor parmi la fange* de Gérard Genot. Étant donné que Campbell reste convaincu de l'intraduisibilité de la poésie de Pétrarque – de sa « poetry not translatable » (Campbell, 1890, rééd. 1909 : CXXXVII), on pourrait se demander pourquoi il a effacé cette image. S'agit-il du fait qu'il n'en avait pas saisi le vrai sens ? Il convient de se demander, dans ce contexte, jusqu'à quel point l'interprétation d'un texte influence sa traduction et, aussi, sa non-traduction.

Quel que soit son choix, la pratique du traducteur semble être enchaînée entre ces deux pôles opposés, la possibilité de traduire et l'intraduisibilité. L'*intraduit* prend ainsi de nombreuses formes, selon différentes circonstances.

La métaphore

Si l'on se concentre par exemple sur les traductions italiennes de Nerval, on se rend compte de la portée de la question de l'intraduisibilité d'une métaphore. Elle se manifeste surtout dans le domaine de la poésie et de la prose qui relève d'un style poétique. On pourrait déjà identifier une double problématique de l'*intraduit*. D'une part, l'*intraduit* est une contingence propre au texte, un fait – pourrait-on dire – *naturel*, d'autre part, il peut devenir un choix volontaire du traducteur, un fait *culturel*.

Les passages poétiques, il est inutile de le souligner, sont très nombreux dans la prose nervalienne et sont rendus à travers plusieurs outils rhétoriques et

BDD-A23047 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-31 09:39:32 UTC)

stylistiques. Le nombre de figures de style, d'astuces descriptives, de métaphores, est considérable. La métaphore est peut-être l'outil par excellence de la poésie, et aussi le plus difficile à traduire. L'étude comparée de certaines traductions de *Sylvie*, dirigée par Manuela Raccanello[2], a démontré l'importance sémantique des mécanismes métaphoriques et des analogies à l'intérieur de la prose nervalienne – de là, le besoin d'une traduction cohérente.

Un des exemples, parmi les plus éclatants traités par Raccanello, se trouve en VI.1 de *Sylvie*, et c'est là que le texte source impose une contrainte *naturelle* aux traducteurs, un seuil infranchissable. C'est au moment où Sylvie et son soupirant entrent dans la maison de la tante : « Sa nièce arrivant, c'était le feu dans la maison ». Laissons parler, d'abord, les traductions italiennes[3] :

La nipote, arrivando, era il fuoco, la rivoluzione in casa. (F)
L'arrivo della nipote era come una fiammata nella casa. (M)
Quando arrivava la nipote era come se il fuoco entrasse in casa. (G)
Quando arrivava la nipote, era come il fuoco divampasse nella casa. (A)
Quando sua nipote arrivava era come se la casa pigliasse fuoco. (C)
L'arrivo della nipote portava la rivoluzione in casa. (B)
Quando arrivava la nipote, era il fuoco nella casa. (S)
Quando sua nipote arrivava, era come se la casa prendesse fuoco. (O)
L'arrivo della nipote metteva il fuoco nella casa. (D)
Quando la nipote arrivava, era come se la casa s'illuminasse. (E)

On peut remarquer que quelque chose se perd à chaque traduction, et qu'aucune n'arrive à être *complète* quant au sens, chacune étant obligée de négliger un aspect. On assiste à une « dilution de la synthèse métaphorique » (M, G, A, C, O), en utilisant une expression de Raccanello, ou encore à une véritable paraphrase de l'image métaphorique (F, B). Seuls Debenedetti et Salvi ont gardé la même expression en italien. Eco, pour éviter un incendie, et justement, comme l'a déjà fait remarquer Raccanello, limite la métaphore du feu à l'intérieur de l'isotopie de la lumière qui, en général, occupe une place majeure dans *Sylvie*. On pourrait réfléchir sur toute une série de solutions traductives

[2] Emanuela Raccanello (2003) « *Su alcune traduzioni italiane di Sylvie di Nerval* », in *Lingua, cultura e testo*, éd. de Enrica Galazzi e Giuseppe Bernardelli, Milano, Edizioni Vita e Pensiero, vol. I, pp. 641-652.

[3] Ci-après la liste où apparaissent les traductions, par ordre chronologique, précédées du sigle correspondant entre parenthèses cadres : [F] Raffaello Franchi (*Le figlie del fuoco*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1917) ; [M] Oreste Macrì (Sylvie, Parma, Guarda, 1942; rééd., Milano, Bompiani, 1994) ; [G] Cesare Giardini (*Le figlie del fuoco. Aurelia. La mano stregata*, Milano, Rizzoli, 1954) ; [A] Filippo Ampola (*Silvia, ricordi del Valois*, Firenze, Sansoni, 1954) ; [C] Elena Citati et Franco Calamandrei (*Le figlie del fuoco*, avec des essais de Théophile Gautier et Julia Kristeva, Torino, Einaudi, 1990) ; [B] Mary Molino Bonfantini (*« Sylvie » in I più bei racconti di Francia*, Roma, Casini, 1968) ; [S] Elvira Cassa Salvi (*La regina del mattino. Le figlie del fuoco. Aurelia*, Roma, Curcio, 1967) ; [O] Diana Dell'Omodarme (*Novelle*,Torino, Utet, 1968) ; [D] Renata Debenedetti (*Le figlie del fuoco. Aurelia*, intr. par Vincenzo Cerami, Milano, Garzanti, 1983) ; [E] Umberto Eco (*Sylvie, ricordi del Valois*, Torino, Einaudi, 1989).

BDD-A23047 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-31 09:39:32 UTC)

possibles et, d'ailleurs, plus satisfaisantes que celles à peine citées. Il s'agit de considérer, tout d'abord, la qualité intrinsèque de la phrase à traduire (« Sa nièce arrivant, c'était le feu dans la maison »). Ce genre de phrases, à contenu fortement métaphorique, sont à traiter, selon nous, comme des expressions figées à travers une réflexion sur la phraséologie. Il faut davantage se concentrer sur la dimension synchronique de la langue, sur l'*espace* mental qu'une langue occupe dans l'horizon de l'auteur et du lecteur. Il est nécessaire finalement d'accorder – selon une expression d'Antoine Berman – la *psyché du traducteur* avec celle de l'auteur. Le travail peut se développer sur deux fronts : d'un côté la recherche des correspondances de l'image du feu dans l'œuvre de Nerval, de l'autre, l'essai de transposition de cette *image* dans une traduction italienne. Il est en fait plus facile de traduire une image – avec son éventail de significations possibles – plutôt qu'une expression figée. Une solution possible pourrait être la suivante : *Quando sua nipote arrivava, era il fuoco della casa*. Cette traduction nous permet de ne pas perdre la fascination du feu, également présente dans le titre *Les filles du feu*, et d'éviter, tout de même, de se comporter comme des pyromanes. Mais il faut bien évidemment réfléchir sur le contexte dans lequel apparaît cette phrase. De fait, la tante vit seule, depuis la mort de son mari, et elle ne doit sans doute pas avoir beaucoup de visites. L'arrivée de Sylvie dans la maison pouvait représenter, pour la tante, le retour à une atmosphère familiale, affective, chaleureuse. C'est dans la même atmosphère, en effet, que plonge la métaphore du feu, lorsqu'elle concerne la famille et qu'elle indique notamment une maison par l'expression « foyer domestique », dont le personnage de Sylvie pourrait même être une représentation[4]. Notre traduction nous permet de sauver et l'image du feu et la maison des flammes.

L'espace et le temps

Ce dernier exemple montre bien qu'au niveau de la phraséologie, et plus encore à l'intérieur d'un langage métaphorique, le composant de l'intraduisibilité augmente vertigineusement. Il s'agit ici d'une difficulté totalement inhérente au langage, qui tient tête aux traducteurs et qui met à l'épreuve leur fantaisie. Mais il peut également s'avérer que ce soit le traducteur qui néglige volontairement une large gamme de signifiés d'une expression pour les raisons les plus variées. On en trouve un exemple toujours dans *Sylvie* (V.1). La voix narrative du soupirant nervalien nous décrit « le chemin pour traverser un petit bois qui sépare Loisy de Saint-S*** », et il ajoute : « je ne tardai pas à m'engager dans une *sente* profonde qui longe la forêt d'Ermenonville ». Il s'agit d'un passage presque fabuleux, à la fois fantastique et mystérieux, qui renvoie à un thème très présent dans les contes de fées et dans deux importantes sources intertextuelles de *Sylvie* (la

[4] Comme le signale Richer : « puisque Nerval a intitulé son récit *Sylvie*, l'héroïne doit être tenue aussi pour une "fille du feu". C'est probablement, comme nous le suggère M. Jean Senelier, parce qu'elle représente aussi Hestia-Vesta, la déesse du "foyer", le feu par excellence » (Richer 1987 : 268).

BDD-A23047 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-31 09:39:32 UTC)

Comédie de Dante, et l'*Hypnérotomachie* de Francesco Colonna) : la traversée de la forêt, l'inquiétude du bois, la sylve obscure. Le caractère indéfini de ce passage est évidemment accentué par les astérisques qui cachent la localité de « Saint-S*** » et notamment par l'archaïsme « *sente* » mis en italique. Il s'agit, selon Littré, d'un synonyme populaire de *sentier*. Même ici, analyser les choix des traducteurs nous ouvre une série de réflexions sur la question de l'intraduisibilité. D'un côté, tous ont conservé le caractère romain, comme s'ils n'avaient pas envie de rendre le même choix typographique que l'original : n'en auraient-ils pas saisi le vrai sens ? Auraient-ils voulu « corriger » l'original ? Franchi a seulement parlé d'un « sentiero lungo la foresta » et Salvi, encore plus simplement, d'un « sentiero ». Les solutions « sentiero profondo » (M, G, A, B) ou « profondo sentiero » (C, O, D) sont, de même, extrêmement simplistes. Enfin, la traduction d'Eco nous apparaît extrêmement forcée et « topographique » : celui-ci traduit « sentiero incassato ». En ce qui concerne les autres traducteurs, il est clair que l'intraduisibilité, dans ce cas, s'étend non seulement au niveau synchronique des deux langues, mais aussi au niveau diachronique : ils n'ont pas traduit la totalité des dénotations du mot *sente* ni non plus sa *saveur* temporelle, c'est-à-dire l'archaïsme lexical. Ce terme leur a évidemment imposé une forte limite. Au contraire, la solution d'Eco témoigne d'une conscience, d'une réflexion beaucoup plus systématique. Il choisit de traduire « sentiero incassato », parce qu'il a volontairement négligé la charge symbolique du mot *sente*, au bénéfice d'une traduction, pourrait-on dire, plus « scientifique ». Il élude la dimension symbolique du récit en soulignant son évanescence, parfois son inutilité ou son maniérisme. Mais c'est proprement cette qualité symbolique du récit qui rend précieux le domaine de l'intraduisible, et ce dernier survit, selon Rajaa Stitou et Roland Gori, à toute traduction :

> Il migre, se déplace de langue en langue. C'est ainsi que se mobilise la parole, et que se tisse et retisse le lien social […] Ce qui fait la richesse et la dynamique de ce nouage dans lequel chacun s'engage subjectivement, et donc singulièrement, c'est la reconnaissance de la part intraduite du langage (Stitou et Gori, 2014 : 6).

L'intraduisible oscille ainsi entre l'évanescence de sa propre nature et le sujet qui le reconnaît, l'interprète, parfois le construit selon sa propre volonté. C'est le cas d'Umberto Eco dans le contexte de cette traduction. Il avait sûrement pour but de tempérer toute lecture lyrique ou symbolique du texte nervalien pour renforcer, nourrir, amplifier sa méthode narratologique. Il monopolise la dimension de l'intraduisible en pliant le processus de la traduction à une exigence particulière idéologique, religieuse, critique.

Une éventuelle méthode de travail – de travail honnête– consiste à traduire l'archaïsme d'une langue par l'archaïsme d'une autre – ce qui peut engendrer des effets assez fascinants dans la psyché du traducteur et du lecteur d'aujourd'hui, tout en considérant aussi les possibilités qui pourraient être présentes dans la psyché de l'auteur et du lecteur d'alors. C'est ainsi que nous

BDD-A23047 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-31 09:39:32 UTC)

pourrions « restituer à la langue son énigme, sa capacité de rêve et de poésie » (Stitou et Gori, 2014 : 7) qu'Umberto Eco a volontairement voulu négliger. Dans le cas du mot *sente*, il faut alors, selon nous, s'interroger sur le sens de cet archaïsme, sur la signification qu'il ajoute au texte. Il importerait de rendre, dans ce passage, et l'atmosphère raréfiée d'un conte de fée, et l'archaïsme linguistique, tous deux possédant une charge symbolique fondamentale pour le mouvement narratif. Nous nous sommes alors plongés dans les souvenirs de notre enfance, et nous y avons trouvé un mot aussi charmant que simple : *cammin*. Ce terme renvoie au fameux incipit de la *Comédie* de Dante, et exprime un air vague, chargé d'une certaine rêverie. Enfin, pour rendre ce terme véritablement archaïsant, mais également pour donner une légère nuance populaire, nous avons choisi une de ses anciennes variations. En voici le résultat : « Abbandonando il tragitto che attraversa un piccolo bosco fra Loisy e Saint-S***, non tardai a imboccare un *canmin* profondo che fiancheggia la foresta d'Ermenonville ».

La traduction d'un archaïsme lexical est toujours un acte qui requiert de la délicatesse. Le décalage temporel stratifié dans la langue source, à une époque donnée, n'est pas exactement le même que celui de la langue cible. On en trouve un exemple toujours dans *Sylvie*. En VI.2, Nerval nous décrit le portrait de l'oncle de Sylvie, « garde-chasse de la maison de Condé », et il ajoute : « quelque artiste modeste invité aux chasses princières s'était appliqué à le *pourtraire* de son mieux ». L'ancien verbe *pourtraire* est passé quasiment inaperçu dans toutes les traductions italiennes. Il nous semble que le TLF nous fournit une de ses formes les plus anciennes qui remonte au 1176 : *portraire*, « décrire »[5]. La plupart des traducteurs ont évité le problème et ont traduit simplement par le verbe « ritrarre » gardé en romain (M, G, A, C, S, O, D). On a l'impression que Franchi et Eco ont interprété cet archaïsme comme une sorte de distorsion péjorative du terme *portrait* de sorte à obtenir un verbe, et ils ont traduit « ritrattarlo » (F) et « *ritrattarlo* » (E), la seule différence étant l'italique. En revanche, Bonfantini a paraphrasé le terme en le réinterprétant toujours comme une sorte de distorsion mais, cette fois, comme une variation emphatique : *doveva aver messo tutta la sua volontà in quel ritratto* (B). Pourrait-on encore envisager que la plupart des traducteurs aient fait référence au verbe italien *ritrarre*, en le considérant comme un archaïsme pétrarquisant, même si l'on ne comprend pas leur choix d'avoir gardé le mot en romain. Toutefois, l'italien *ritrarre* est encore en usage aujourd'hui et dans la langue la plus courante, ce qui ne donne pas du tout l'impression d'un effet évocateur. Si l'on voulait envisager une traduction italienne visant à garder l'archaïsme, on pourrait utiliser le verbe *affigurare*, portant déjà le sens de « décrire » dans la *Comédie* de Dante[6], en le conservant en

[5] Signalé par le Trésor de la Langue Française : Chrétien de Troyes, Cligès, éd. A. Micha, 826.

[6] Comme le remarque le Trésor de la Langue Italienne : « Maestro, fa che tu arrivi / da l'altro cinghio e dismontiam lo muro; / ché, com'i' odo quinci e non intendo, / così giù veggio e neente affiguro » [Dante, Commedia, a. 1321, Inf. c. 24.75, vol. 1, pag. 407].

BDD-A23047 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-31 09:39:32 UTC)

italique comme dans le texte source : « Un modesto artista, invitato alle cacce principesche, si era applicato per *affigurarlo* come meglio poteva ». Le verbe *affigurare* provoque sûrement, chez le lecteur italien, le même effet de distanciation que *pourtraire* chez le lecteur français. De plus, à travers une simple variation, de même que pour *pourtraire* (*affigurarlo* – r*affigurarlo* ; *pourtraire* – *portrait*), on obtient le mot d'usage courant correspondant. On a ainsi traduit un terme français qui pouvait apparaître aux lecteurs de l'époque comme un archaïsme des XVIII[e]-XVII[e] siècles (même s'il remonte à beaucoup plus loin) par un autre archaïsme italien remontant au XIV[e] siècle. En effet, la langue italienne s'est conservée, au regard du français, d'une façon plus cohérente et stable depuis le Moyen Âge – ce qui fait qu'on est obligé de remonter plus loin si l'on veut traduire un archaïsme. Mais qu'advient-il quand la traduction passe de l'italien au français ?

Si l'on prend par exemple une des plus récentes traductions françaises d'Amelia Rosselli[7], on se rend compte de la difficulté de la traduction des archaïsmes dans le sens inverse. La traductrice trouve des solutions efficaces pour les archaïsmes verbaux : *avays* pour « avea » et *avoys* pour « aveo » (p. 45). Elle transpose aussi « leggierezza » par le mot *légièreté* et « augelli » par *oisels* (p. 17). D'autre part, elle néglige « angioli » en traduisant *anges*, ou « incatamenti » en traduisant *enchantements*. En effet, une traduction plus archaïsante aurait peut-être bouleversé excessivement le texte cible, en insérant une modification orthographique qui ne figure pas dans le texte source. Pourtant, il y aurait d'autres traductions possibles qui, même au risque de modifier drastiquement l'orthographe du texte français, pourraient donner au lecteur une certaine *saveur* véritablement présente dans le texte italien : par exemple le terme provençal *encantamens* pour « incatamenti » ou *angel* pour « angiolo ».

L'inverse peut aussi arriver, à savoir une traduction qui surcharge le texte français. C'est le cas de certaines traductions de D'Annunzio. Par exemple, Maurice Gallot[8] traduit *enjôler* pour « illudere » dans *La pioggia nel pineto* (pp. 88-89). Or, il est vrai que le verbe *enjôler* était utilisé couramment en français à l'époque[9] de D'Annunzio ; mais il est aussi vrai que l'italien « illudere » n'a pas un goût archaïsant pour le lecteur italien d'aujourd'hui, à la différence d'*enjôler* pour le lecteur français contemporain. Toutefois, Gallot n'avait pas beaucoup de choix disponibles pour traduire ce terme : si l'on s'en tenait à un dictionnaire italien-français d'aujourd'hui, la solution *donner des illusions* (Hachette) pour « illudere » ne serait absolument pas satisfaisante, surtout pour la poésie de

[7] Amelia Rosselli (2014), *La libellule*, édition bilingue italien-français, traduction et postface de Marie Fabre, Paris, Ypsilon.

[8] Gabriele D'Annunzio (2013), *De l'Alcyone et autres poèmes*, trad. franç. par Maurice Gallot, Paris, Orphée, coll. « La Différence ».

[9] Le TLF signale : « Elle était capable d'enjôler, avec une malicieuse rouerie, les gens qu'elle aimait le moins » (Rolland, J.-Chr., Amies, 1910, p. 1240) ou « Enjôler avec des paroles, du regard. Ah ! Elle s'était fait ramasser sur le trottoir, en l'enjôlant par ses mines de rosière! » (Zola, Assommoir, 1877, p. 700).

BDD-A23047 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-31 09:39:32 UTC)

D'Annunzio et pour un de ses traducteurs comme Gallot, qui s'est chargé de la tâche extrêmement difficile d'en rendre certains effets rythmiques.

Telle est la difficulté de la traduction des archaïsmes. C'est un écheveau tellement compliqué à démêler, que Gérard Genot, dans les notes [10] de sa traduction de Pétrarque, a cherché à tracer deux règles d'or pour ordonner cette pratique spécifique. Selon lui, il faut traduire l'archaïsme : « a) lorsque le mot à traduire cumule une pluralité d'acceptions virtuelles, connotations de celle qui prédomine – c'est le cas de *piacere-plaisance*, *viso-vis*, *acerbo-acerbe* ; b) lorsque le mot à traduire est pris dans une acception, soit déjà archaïque au temps de Pértrarque (autant qu'on en puisse juger), soit qui l'est devenue en italien – c'est le cas de *aura-aure* ou de *onestade-honnêteté (et honnesté)* » (intr. p. CV).

Quelle que soit sa position par rapport aux axes de la synchronie ou de la diachronie, la traduction présente ce genre de contraintes aux niveaux du mot et de la phrase, en laissant toujours quelque chose d'*intraduit*. Bien d'autres contraintes sont révélées, si l'on déplace le point focal de la microstructure des mots aux macrostructures de la prose et de la poésie.

Le rythme et la sonorité

Que signifie traduire un rythme ? En faveur de quoi sommes-nous autorisés à sacrifier le rythme ? S'agit-il seulement d'une question de sonorité ou bien d'un acte *parlant*, *signifiant*… ? Revenons à *Sylvie*, à la première phrase du dernier chapitre (XIV.1). Signalons les vers en italique :
Telles sont les chimères / qui charment et égarent / au matin de la vie. / J'ai essayé de les fixer sans beaucoup d'ordre, mais bien des cœurs me comprendront.

Hormis Umberto Eco, tous les autres traducteurs de *Sylvie*, dans ce cas, ont négligé l'aspect du rythme. Celui-ci, comme il l'a écrit (Eco 2003 : 76-77), a suivi l'exemple des traducteurs anglais[11]. Comparons ici la traduction d'Eco et celles des traducteurs anglais dont il s'est inspiré, tout en indiquant en italique les vers qu'ils ont réussi à rendre :

> Such are charms that *fascinated and beguile us / in the morning of life. / I have tried to depict them* without much order, but many hearts will understand me. (Havély)
> *Such are the delusions* which charm and lead us astray *in the morning of life. / I have tried to set them down* in no particular order, *but there are many hearts / wich will understand me.* (Aldington)
> *Such are the chimeras / that beguile and misguide us / in the morning of life. / I have tried to set them down* without much order, but many hearts will understand me. (Sieburth)

[10] Pétrarque (2009), *Chansonnier, Rerum vulgarium fragmenta*, éd. critique de Giuseppe Savoca, trad. française par Gérard Genot, Paris, Les Belles Lettres, pp. XCV-CIX.
[11] Umberto Eco cite, par rapport à ce passage, trois traductions anglaises : Ludovic Halévy, London, Routledge, 1887; Richard Aldington, London, Chatto and Windus, 1932 ; Richard Sieburth, Hardmonsworth, Penguin, 1995.

BDD-A23047 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-31 09:39:32 UTC)

> *Tali son le chimere / che ammaliano e sconvolgono / all'alba della vita.* Ho cercato di fissarle senza badare all'ordine, ma molti cuori mi comprenderanno. (Eco)

La recherche de la sonorité et la tentative de conserver le plus grand nombre de vers possible ont informé ces traductions. Mais les traducteurs ont-ils vraiment rendu le sens ? Il convient, sur ce point, de se demander quel type de choix on veut poursuivre : le rythme ou le sens. D'abord, les traductions du terme « égarent » nous semblent insatisfaisantes (*beguile* ; *lead* ; *misguide ; sconvolgono*). En revanche, il nous paraît plus opportun d'utiliser une expression, comme par exemple *turbano*, qui éveille l'attention du lecteur sur les aspects psychologiques et en particulier sur la mémoire, puisque ce passage se présente à la fois comme une évocation et un dénouement des souvenirs du personnage. On pourrait alors envisager une terminologie notamment psychologique : *perturbano*. De plus, ce « matin de la vie » n'est évidemment pas à traduire par *mattino* ou *alba* ou encore *morning*, parce qu'il ne fait pas référence au commencement de la vie [12], mais plutôt au commencement de la vie amoureuse [13], pourrait-on dire, aux expériences d'initiation à l'amour : la *primavera* ! Enfin, on pourrait aussi interpréter, d'une façon un peu plus hardie, le verbe « fixer ». Evidemment, il s'agit bien de *to depict*, *to set*, ou *fissare*. Mais, par exemple, le verbe *immortalare* exprimerait la dimension de la mémoire à travers la métaphore de l'art visuel fréquemment employée par Nerval dans tout le récit[14]. Dans cette circonstance, nous pourrions alors sacrifier l'expression du rythme à l'avantage d'une chaîne de significations qui nous apparaît beaucoup plus importante, mais qui ne permet pas de modeler la *matière sonore du langage*[15] :

> Tali sono le chimere che incantano e perturbano la primavera della vita. Ho cercato d'immortalarle senza badare all'ordine, ma molti cuori mi comprenderanno. (notre traduction)

On pourrait dire que le rythme est ici intraduisible – non que la langue ne permette pas de le rendre ! – parce que l'incontournable travail sur la sémantique nous contraint à diluer la sonorité. Question de rythme ou question de sens ? Cela change, au cas par cas, selon une échelle de priorités qui nous est indiquée par le texte lui-même. C'est le texte qui nous annonce ce qui est traduisible et ce qui ne l'est pas. Le texte révèle et cache en même temps toutes ses traductions possibles.

---

[12] Comme dans l'expression : « Dès le matin de la vie, ou sur le déclin de l'âge » [Massillon, Carême, Lazare], Littré.

[13] Comme dans l'expression : « Cueillons, cueillons la rose au matin de la vie » [Lamartine, Méd. II, 11], Littré.

[14] Nous rappelons par exemple « C'était un crayon estompé par le temps qui se faisait peinture » (III.1) ou « Le jardin présentait un magnifique tableau de végétation sauvage » (IX.3).

[15] C'est une notion que nous empruntons à Jean-Michel Maulpoix (*La musique inconnue*, Paris, Éditions Corti, 2013, pp. 37-43)

BDD-A23047 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-31 09:39:32 UTC)

Néanmoins, le traducteur n'est pas totalement désarmé face au texte. Il prend parfois les rênes du discours, de la forme, du sens – dont témoigne, par exemple, la *copie* de Mario Luzi d'après Ronsard, que nous traiterons plus loin. Dans le cas d'une des dernières traductions françaises de José Hierro[16], le traducteur a cherché un bon équilibre entre le rythme, la sonorité et le sens, tout en s'attachant à rendre aussi les rimes. On pourrait lui reprocher que la traduction de l'espagnol au français est plus « facile » par rapport à d'autres transferts. Que ce soit le cas ou non, il s'agit d'un exemple intéressant de traduction heureuse. L'espace de l'*intraduit* ne se laisse pourtant pas conquérir si facilement.

La playa de ayer

Cuántas lamentaciones ante el muro
Conorado de pálidas almenas…
(No estoy seguro…) Un canto de sirenas
O de cadenas … (Ya no estoy seguro)

Palpitación salada … Y el conjuro
De la aventura … Sobre las arenas,
pasos … (no estoy seguro), o eran penas,
llagas de sombra sobre el oro *puro*.

Y eran las nubes y las estaciones…
Y alguien pasaba … Y alguien trasponìa
Puertas de niebla, alcázares de espanto,

Mar con marfil de las constelaciones…
Y se ocultaba, y reaparecía,
Hijo del gozo con su cruz de llanto…

La plage d'hier

Combien de lamentations devant le mur
Couronné de pâles créneaux…
(Je ne suis pas sûr…) Un chant de sirènes
Ou de chaînes… (Je ne suis pas sûr…)

Palpitation salée… Et l'exhortation
De l'aventure… Sur les sables,
Des pas… (je ne suis pas sûr…), ou c'étaient des peines,
Des plaies d'ombre sur l'or pur.

Et c'étaient les nuages et les saisons…
Et quelqu'un passait… Et quelqu'un traversait
Des portes de brouillard, des alcazars de frayeurs,

Une mer brillant de l'ivoire des constellations…
Et il se cachait, et il réapparaissait,
Fils de la joie portant sa croix de pleurs…
(Hierro, trad. par La Vagueresse, 2014 : 154-155)

Le texte cible paraît, graphiquement et rythmiquement, assez conforme et presque spéculaire au texte source. Et même si le traducteur, Emmanuel Le Vagueresse, a dû sacrifier certaines rimes des quatrains (*almenas* : *sirenas*, *créneaux* ≠ *sirènes* ; *conjuro* : *conjuro*, *exhortation* ≠ *pur* ; *arenas* : *penas*, *sables* ≠ *peines*), il a récupéré admirablement la sonorité d'ensemble dans les tercets. Ces dernières rimes (*estaciones* : *constelaciones*, *saisons : constellations* ; *trasponìa* : *reaparecía*, *traversait* :

[16] José Hierro (2014), *Tout ce que je sais de moi*, trad. de l'espagnol et postface de Emmanuel Le Vagueresse, Paris, Circé.

BDD-A23047 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-31 09:39:32 UTC)

réapparaissait ; *espanto* : *llanto*, *frayeurs* : *pleurs*) présentent, en plus, une certaine fidélité aux timbres vocaliques de l'original. Le rythme est-il alors traduisible ? Même si cette traduction est *heureuse*, et que le texte source, au niveau de la métrique, ne nécessite pas un travail difficile et méticuleux, le rythme et la sonorité de ce texte restent, tout au plus, intraduisibles. On ne peut qu'en traduire une certaine saveur, évanescente.

L'intraduisibilité du rythme et de la sonorité se révèlent notamment dans des textes où la composition métrique est plus précise, cohérente, constante et le langage plus archaïque. Un exemple en est donné par la traduction du *Canzoniere* de Pétrarque menée par Gérard Genot. Dans ses notes sur la traduction, il illustre sa façon de travailler la métrique :

> ...traduire vers par vers, en allant à la ligne pour l'œil, et si possible en respectant l'ordre des mots, sauf lorsque les deux langues présentent des automatismes différents, et que calquer ceux de l'une dans l'autre reviendrait à donner l'impression fausse d'un procédé intentionnel là où il n'y a que la manifestation d'une constante générale (Genot, *introd.* in Pétrarque 2009 : XCVI)

Toutefois, selon Gérard Genot, il est impossible de traduire le rythme en cherchant à réaliser une métrique qui « ne serait possible qu'au prix de changements qui dilueraient le texte, et qui, plus qu'une traduction en prose, trahiraient la métrique de Pétrarque » (introd. p. XCVI). Pour Genot, il est alors préférable de rendre une prose poétique qui *calque* le texte italien sans renoncer pour autant à des « effets de cadences ». Il s'agit, bien sûr, d'une solution qui a ses propres défis. Par exemple, comme le remarque Genot lui-même, ce qui est irrémédiablement perdu est l'harmonie, la fluidité des enchaînements vocaliques, les allitérations consonantiques qui soulignent les émois d'une psychologie obsessionnelle : tous procédés qui, comme la rime, tiennent à la texture phonique d'une langue, qui est ce qu'elle a de plus essentiellement singulier ; chercher à les représenter à la traduction est aussi illusoire que d'imposer une métrique ou des rimes de la langue d'accueil (Genot, *introd.* in Pétrarque, 2009 : XCVI-XCVII).

Le rythme et la sonorité ont alors tous les droits, eux aussi, de rentrer dans la large catégorie de l'intraduit et de l'intraduisible. On peut toutefois donner l'illusion d'une traduction métrique, ou bien, on peut donner au texte un nouveau rythme, une nouvelle métrique, mais toujours au détriment d'une gamme considérable de signifiés. C'est par exemple le cas des traductions des chansons, comme *Gorilla* ou *Giovanna d'Arco* de Fabrizio de André, respectivement d'après Georges Brassens et Leonard Cohen.

Les exemples donnés jusqu'ici ont montré, d'un côté, les contraintes que le facteur de l'intraduisibilité impose aux traducteurs et, de l'autre, le panorama multiforme de tout ce qui reste intraduit. Toutefois, on pourrait aussi remarquer la façon dont l'intraduit devient une ressource vive plutôt qu'une limite,

BDD-A23047 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-31 09:39:32 UTC)

une richesse plutôt qu'une privation ; l'intraduisibilité donne finalement l'occasion de faire éclore le texte cible dans de nouvelles formes et significations, car elle le force, le laboure, le bouscule et ainsi le cultive…

Le lieu de la perte

Comme l'a admirablement écrit Barbare Cassin[17], la pluralité des langues ne peut se réduire à une pluralité de désignations d'une chose. C'est pourquoi l'intraduit est la sentinelle de l'identité des langues et l'intraduisibilité sa tour de guet. L'intraduit assure la différence entre les systèmes linguistiques – différence précieuse qu'une certaine approche sourcière voudrait anéantir. Sans cette tour de guet, les langues seraient superposables, leurs identités se dissoudraient dans la transparence.

Eh bien, cette intraduisibilité n'est pas seulement une sorte de mystérieuse mesure de sécurité qui ne permette pas aux langues de retourner à la Langue de Babel, ni seulement la sentinelle qui les oblige à se mesurer à la fois à la source universelle de leur origine et à la pluralité majestueuse dans laquelle elles sont tombées. Mais l'intraduisibilité est aussi une véritable *forme* que les langues peuvent prendre, ainsi qu'une puissance vivante qui les force les unes vers les autres, non afin d'aboutir à une identité coïncidente, mais pour réaliser un vrai partage, un partage honnête.

Ainsi, la traduction, pour Nerval et Baudelaire, coïncide avec l'enquête sur un secret mystérieux et insaisissable, elle est un moment d'expansion de leur propre langue et de leur propre imaginaire ; c'est une évolution de leurs propres facultés. La traduction est une porte ouverte sur un héritage d'images, de fascinations, de symboles, qui vont au-delà d'un simple système linguistique. *Nerval* se pose le problème de sonder « le secret du travail des poètes allemands » pour en traduire « tout un monde spirituel » (Nerval, 1989b : 264-265). Pour Baudelaire, la traduction devient un moyen de s'approprier les facultés de Poe, tellement aimées, admirées, désirées, elle est l'occasion de découvrir un « démon fugitif » (Nerval, 1989b : 264-265). L'intraduisibilité ne nourrit pas, dans ces cas, l'utopie d'une traduction transparente, en revanche, elle représente un enjeu pour pénétrer un mystère. La langue cible, aussi mystérieusement, répond à ce mystère par son héritage culturel et ses ressources cachées que la langue source fait éclore. C'est le cas, parmi des milliers d'exemples, des traductions de Baudelaire[18] par Gesualdo Bufalino ou de la *Copie d'après Ronsard*[19] de Mario Luzi. Ils partent, tous deux, d'une expérience de la perte. Un décalage temporel considérable les sépare de la première édition des textes qu'ils traduisent. Ils se

[17] Barbara Cassin (2007), *Google-moi. La deuxième mission de l'Amérique*, Paris, Albin Michel.
[18] Charles Baudelaire (1983), *I fiori del male*, éd. sous la dir. de Gesualdo Bufalino, Milano, Mondadori.
[19] Mario Luzi (1991), *La barque*, traduit de l'italien par Jean-Yves Masson, Paris, Éditions de la Différence, p. 74-75.

BDD-A23047 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-31 09:39:32 UTC)

comportent ainsi comme des restaurateurs ou des archéologues. Bufalino parle davantage d'une véritable *réparation*.

> Nel 1936 avevo 16 anni. Mi venne in mano, nella profonda provincia dove vivevo, una traduzione in prosa delle *Fleurs du Mal*, che portava segnati per avventura gli stacchi fra strofa e strofa. Questo mi consentì, essendomi inaccessibile l'originale, l'impresa abbastanza eroica d'una retroversione, in virtù, appunto, di quegli spazi bianchi, che, isolando quartine e terzine, aiutavano a trovare all'interno di ciascuna, con certosina polizia, i *mots-sésame* delle rime; e, partendo da queste, a risarcire in qualche modo i misteriosi alessandrini perduti. Fu come lavorare champollionamente su una lingua scomparsa, spiandone ogni volta il riaffiorare con gli stessi occhi del fotografo che interroga i negativi nella bacinella[20].

La traduction de Luzi témoigne aussi de cet esprit. Comme Bufalino, et peut-être d'une manière plus éloquente, il met en place tous les outils de la langue italienne pour chercher à recréer une résonnance parfaite du texte de Ronsard. On apprécie surtout les petites variations de signifiés qui sont les signes montrant que le mécanisme de la langue cible a été manipulé pour s'adapter à l'exigence de la traduction. Dans les deux premiers vers du premier tercet, par exemple, on observe une transmutation de « nouveauté » vers *freschezza* et du verbe « honorer » vers « esultare ».

Come quando di maggio sopra il ramo la rosa	Comme on voit sur la branche au mois de mai la rose,
nella sua bella età, nel suo primo splendore	En sa belle jeunesse, en sa première fleur,
ingelosisce i cieli del suo vivo colore	Rendre le ciel jaloux de sa vive couleur,
se l'alba nei suoi pianti con l'oriente la sposa,	Quand l'Aube de ses pleurs au point du jour l'arrose;
nei suoi petali grazia ed amor si riposa	La grâce dans sa feuille, et l'amour se repose,
cospargendo i giardini e gli alberi d'odore;	Embaumant les jardins et les arbres d'odeur;
ma affranta dalla pioggia o da eccessivo ardore	Mais battue, ou de pluie, ou d'excessive ardeur,
languendo si ripiega, foglia a foglia corrosa.	Languissante elle meurt, feuille à feuille déclose.
Così nella tua prima giovanile freschezza,	Ainsi en ta première et jeune nouveauté,
terra e cielo esultando di quella tua bellezza,	Quand la terre et le ciel honoraient ta beauté,
	La Parque t'a tuée, et cendres tu reposes.

[20] Gesualdo Bufalino (1983) "Le ragioni del traduttore" in Baudelaire, Charles (1983) *I fiori del male*, éd. sous la dir. de Gesualdo Bufalino, Milano, Mondadori, p. XXX.

BDD-A23047 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-31 09:39:32 UTC)

la Parca ti recise, cenere ti depose.	
Fa' che queste mie lacrime, questo pianto ti onori, questo vaso di latte, questa cesta di fiori; e il tuo corpo non sia, vivo o morto, che rose.	Pour obsèques reçois mes larmes et mes pleurs, Ce vase plein de lait, ce panier plein de fleurs, Afin que vif et mort, ton corps ne soit que roses. (*Sur la mort de Marie*)

Il serait intéressant, en guise de conclusion, de se demander dans quelle mesure ces mécanismes de la traduction sont conscients et/ou inconscients. « On ne traduit pas, on est traduit » (Bouchet, 1992 : 31) – écrit André de Bouchet. Et comme le rappelle aussi Catherine Cyssau : « le poète traducteur [….] le dit héroïquement » (Cyssau, 2005 : 103-111). Selon cette dernière, « cette soumission à se laisser traduire par tout ce qui modifie l'être en puissance est héroïquement humble. Elle accepte de se prêter sensiblement à la portée intraduite des restes du temps, intraduite et intraductible terme à terme » (Cyssau, 2005 : 103).

Toute traduction honnête – osons-nous dire – doit tenir compte de cette passivité, de cet abandon à l'*intraductible* qui est peut-être le signe montrant qu'un vrai partage s'est réalisé. Il s'agit de ne pas occulter le *lieu de la perte* (Altunian, 2005 : XVII) mais de l'accueillir en soi, pour « entendre parler l'ombre » (Masson, 1990 : 160), pour le faire devenir facteur de richesse. Nous avons envie de dire que cette topique (est-elle aussi une éthique ?) de l'ombre – comme l'a envisagée Antonio Prete (*All'ombra dell'altra lingua*, 2011) – est aussi une *discipline* qui vise à conserver et à perpétuer la portée et l'essence du mystère de la traduction. Tout traducteur qui occulte le lieu de la perte, selon Janine Altounian « en ne percevant pas ce reste échappant à la traductabilité, se comporte vis-à-vis du texte transmis comme un héritier qui effacerait la trace de ce qui n'a pu se dire dans son héritage, alors que pourtant c'est ce non-parlé qui a été fondateur de son existence » (Altounian, 2005 : XVII).

Bibliographie

Altounian, Janine (2005) : *L'intraduisible*, Paris, Dunod.

Bouchet, André de (1992/04) : « En hâte », entretien avec Denis Le Dantec, in *L'Âne, le magazine freudien* ; (rééd. in 2012) in *André du Bouchet*, sous la dir. de Michel Collot et Jean-Pascal Léger, Paris, Hermann.

Baudelaire, Charles (1983) : *I fiori del male*, éd. sous la dir. de Gesualdo Bufalino, Milano, Mondadori.

Bufalino, Gesualdo (1983) : « Le ragioni del traduttore », in Baudelaire, Charles (1983) *I fiori del male*, éd. sous la dir. de Gesualdo Bufalino, Milano, Mondadori.

Bermann, Antoine (2012) : *Jacques Amyot, traducteur français*, Paris, éditions Belin.

BDD-A23047 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-31 09:39:32 UTC)

Campbell, Thomas (1890, reed. 1909) : *Life of Petrarch*, in Petrarch (1890, reed. 1909) *The sonnets, Thiumphs, and others poems*, translated into English verse by various hands, with a life of the poet by Thomas Campbell, London, G. Bell and sons.
Cassin, Barbara (2007) : *Google-moi. La deuxième mission de l'Amérique*, Paris, Albin Michel.
Cyssau, Catherine (2005) : « Entre les langues: l'être traduit du langage et la portée intraduite des mots », in *Recherches en psychanalyse*, no 4.
D'Ovidio, Francesco (1926) : *Studi sul Petrarca e sul Tasso*, Caserta, Edizioni Moderna (*Opere*, XI).
D'Annunzio, Gabriele (2013) : *De l'Alcyone et autres poèmes*, trad. franç. par Maurice Gallot, Paris, Orphée, coll. « La Différence ».
Eco, Umberto (2003) : *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani.
Fédier, François (2005) : « L'intraduisible », in *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, tome 130.
Hierro, José (2014) : *Tout ce que je sais de moi*, trad. de l'espagnol et postface de Emmanuel Le Vagueresse, Paris, Circé.
Luzi, Mario (1991) : *La barque*, traduit de l'italien par Jean-Yves Masson, Paris, Éditions de la Différence.
Masson, Jean-Yves (1990) : « Territoire de Babel (notes sur la théorie de la traduction) » in *Corps Ecrit*, no. 36, *Babel ou la diversité des langues*, PUF.
Maulpoix Jean-Michel (2013) : *La musique inconnue*, Paris, Éditions Corti.
Nerval, Gérard de (1989) : (a)*Les Poésies de Henri Heine*, in *Œuvres complètes*, 3 vol., éd. de Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, éd. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. 1, p. 1127.
--- (1989) (b) *Introduction aux « Poésies allemandes »*, in *Œuvres complètes*, t. I.
Ortega y Gasset, José (2013) : *Misère et splendeur de la traduction*, trad. sous la dir. de François Géal, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Traductologiques » dir. par Jean-René Ladmiral et Jean-Yves Masson.
Petrarca (1976). *Canzoniere*, 259, éd. di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi.
--- (1890, reed. 1909) : *The sonnets, Thiumphs, and others poems*, translated into English verse by various hands, with a life of the poet by Thomas Campbell, London, G. Bell and sons.
--- (2009) : *Chansonnier*, *Rerum vulgarium fragmenta*, éd. critique de Giuseppe Savoca, trad. française par Gérard Genot, Paris, Les Belles Lettres.
Prete, Antonio (2011) : *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Torino, Bollati Boringhieri, coll. « Nuova cultura », 2011.
Raccanello, Emanuela (2003) : « *Su alcune traduzioni italiane di Sylvie di Nerval* », in *Lingua, cultura e testo*, éd. de Enrica Galazzi e Giuseppe Bernardelli, Milano, Edizioni Vita e Pensiero, vol. I, 641-652.
Richer, Jean (1987) : *Gérard de Nerval. Expérience vécue et création ésotérique*, Paris, Guy Trédaniel Éditeur
Rosselli, Amelia (2014) : *La libellule*, édition bilingue italien-français, traduction & postface de Marie Fabre, Paris, Ypsilon.
Stitou, Rajaa et Gori, Roland (2014) : « Argument. L'intraduisible, la langue et le lien social », in *Cliniques méditerranéennes*, no. 90, p. 5-8.

BDD-A23047 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-31 09:39:32 UTC)